Quaderns d'Italià 25, 2020 **211-230**

"Tristo chi d'alma feminil se fida". L'amore, il tradimento, la sofferenza: sul petrarchismo degli *Amorum libri* di Boiardo

Matteo Trillini
Universidad Complutense de Madrid
matril01@ucm.es

Riassunto

Il presente articolo rappresenta un contributo allo studio delle fonti volgari degli *Amorum libri* di Boiardo, il cui obiettivo è quello di ridefinirne il rapporto con il modello petrarchesco e approfondire la comprensione di alcuni testi fondamentali. Ci si concentrerà, infatti, sulle liriche 31, 32, 33 del secondo libro degli *Amores*, in cui è descritta la svolta nella vicenda amorosa e delle quali si evidenzia un debito diretto con il primo canzoniere petrarchista del secolo: la *Bella mano* di Giusto de' Conti. Proprio il modello giustiano, dietro al quale si nascondono rimandi a una fitta rete intertestuale che riconduce non solo a Petrarca, ma anche a Dante e a Boccaccio, indurrà Boiardo a compiere scelte in completa antitesi con i *Rerum vulgarium fragmenta*, facendo degli *Amorum libri* una delle opere più belle e originali della nostra letteratura.

Parole chiave: Boiardo; Giusto de' Conti; petrarchismo.

Abstract. ***"Tristo chi d'alma feminil se fida". Love, infidelity, suffering: on Boiardo's Amorum libri Petrarchism.***

This paper represents a contribution to the study of Boiardo's *Amorum libri* literary sources, whose purpose is to redefine its relation with the Petrarchich model. We will focus on some fundamental texts in order to further explore their understanding. In lyrics 31, 32, 33 of the second book of the *Amores* the poet describes the turning point in the love relationship, making clear the influence of the first Petrarchist chansonnier of the fifteenth century: Giusto de' Conti's *Bella mano*. It will be precisely this literary model, with its several references to Petrarca, Dante and Boccacio, the one that will lead Boiardo to formulate antithetical choices against the *Rerum vulgarium fragmenta*, making the *Amorum libri* one of the most beautiful and original works of Italian literature.

Keywords: Boiardo; Giusto de' Conti; Petrarchism.

https://doi.org/10.5565/rev/qdi.486 ISSN 1135-9730 (paper), ISSN 2014-8828 (digital)

VISIT…

La struttura degli *Amorum libri* (*AL*) boiardeschi (Boiardo, 1998), basata su una perfetta armonia che scaturisce da una sapiente combinazione non solo del numero 3 (come si evince subito dalla ripartizione in tre libri), ma, come dimostra Zanato, anche dall'altro numero primo 5,[1] testimonia la volontà originaria dell'autore di allestire un macrotesto narrativo che garantisca l'unità tematica del suo libro di rime. A ciò contribuisce anche la trama del libro, sviluppata in ordine cronologico e scandita da precisi riferimenti temporali disseminati non solo nelle rubriche che introducono i testi ma anche nei versi che ritraggono le reazioni dell'io lirico all'incostanza amorosa dell'amata. Tali riferimenti, insieme con la data che appare scritta sul codice londinese, il 1477, in cui ritroviamo espunzioni e correzioni per mano dello stesso Boiardo, hanno indotto Zanato a ridurre l'arco cronologico di composizione dell'opera tra il 1474 e il 1476; ovvero all'incirca 30 anni dopo la prima stesura manoscritta della *Bella mano* (*BM*) per opera di Giusto de' Conti (Conti, 1916) e a soli pochi anni dalla *princeps* bolognese, che risale, invece, al 1472.

Non entreremo in questa sede nel merito delle varie stesure ed edizioni dell'opera giustiana né tantomeno della sua diffusione, argomento di cui si è già occupato ampiamente Italo Pantani (1989), ma è ormai certo (cfr. Zanato, 2008) che il canzoniere di Giusto si trovasse sullo scrittoio del conte di Scandiano durante la composizione degli *Amores*. Non ci sono dubbi, infatti, che l'opera del Conti fosse ben conosciuta nell'ambiente culturale della Ferrara estense e basteranno queste poche ma significative notizie a confermarlo: innanzitutto sappiamo, grazie alla testimonianza di Angelo Galli, il primo grande estimatore del Conti, che quest'ultimo rimase a Ferrara in funzione di cubiculario del Papa Eugenio IV almeno un anno (dal gennaio del 1438 al gennaio dell'anno successivo) in occasione del Concilio che si tenne in quella città.[2] Notizie storiche a cui possiamo affiancare eloquenti dati filologici: di produzione ferrarese sono, infatti, il più importante codice miscellaneo che raccoglie i componimenti del Conti, il FIRENZE, Bibl. Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 721 (F2), trascritto dal notaio Giovanni da Carpi,[3] l'E4 del 1455 e il SI[4] di fine secolo.

Il nome del messere Giusto de' Conti, come pure l'opera sua, circolava, dunque, nell'ambiente estense già da qualche anno prima della nascita del Boiardo, il quale, come vedremo, non rimarrà affatto indifferente alla fama e al prestigio raggiunti molto velocemente dalla *Bella mano*. Nonostante, infatti,

1. Il critico evidenzia che da un lato il tempo della storia, ovvero la durata della vicenda amorosa cantata negli *Amorum* è di 27 mesi (3^3), mentre, dall'altro, a livello strutturale, la divisione in tre libri si basa su una ripartizione di 60 liriche ognuna (2^2 x 3 x 5), di cui 50 sonetti (2 x 5) e 10 metri (2 x 5) diversi dal sonetto (Zanato, 2015, p. 224).
2. Tra le didascalie presenti nel canzoniere del Galli (1987) ne troviamo, infatti, una che ci informa che "nel 1438, di magio, in Ferara, essendo lì la corte" egli scrisse il suo sonetto 287 "in persona di Guido [Giusto] da Valmontone, cubiculario, inamorato de una giovine bolognese, la quale in quelli dì se era partita et andata in villa; et la più singolare bellezza di costei era la mano" (Manchisi, 1908, p. 281).
3. Sul copista cfr. De Robertis, 1985, vol. I, pp. 255-296.
4. Sul codice cfr. Delcorno, 1970, pp. 94-99.

le evidenti e diffuse tracce che l'imitazione dei *Rerum vulgarium fragmenta (RVF)* lasciano lungo tutta l'opera boiardesca, tanto da indurre Mengaldo ad affermare che il petrarchismo di Boiardo "è tra i più 'fedeli' e sostanziali nell'ambito della lirica contemporanea"[5] (Mengaldo, 1963, p. 28), l'influenza dell'*auctoritas* giustiana si rivela decisiva non solo per quanto riguarda le scelte linguistiche e le soluzioni stilistiche, ma anche in relazione al macrotesto, risultando evidente soprattutto nell'intessitura dell'intreccio e nella costruzione del personaggio femminile.

L'apertura di Boiardo verso fonti diverse dall'*unicum* petrarchesco è testimoniata dal titolo stesso della raccolta, che costituisce più di un semplice ammiccamento agli *Amores* di Ovidio, ripresi non solo nella parola chiave del titolo, ma anche nella divisione in tre libri, in cui l'opera del poeta latino è giunta fino a noi. Proprio il titolo conferma, inoltre, la riduzione dei temi presenti nel *Canzoniere* petrarchesco alla sola materia amorosa, come d'altra parte aveva già fatto il poeta di Valmontone, a cui Boiardo sembra allinearsi anche nella scelta dei 150 sonetti complessivi.[6]

Gli *Amorum libri* appartengono, dunque, a pieno titolo alla stagione petrarchista quattrocentesca, in cui non assistiamo ancora al bembesco appiattimento sull'unico modello costituito dai *Fragmenta*, ma, piuttosto, a un'apertura verso le fonti elegiache latine classiche e contemporanee, a cui si aggiungono le raccolte e i canzonieri volgari.[7] Un approccio umanistico alla tradizione letteraria che avvicina il canzoniere boiadesco alla *Bella mano*,[8] la cui protagonista femminile diviene modello per la caratterizzazione di Antonia, unica responsabile tanto dell'innamoramento quanto della conseguente disillusione del poeta.

Le tavole lessicali con cui Zanato (2008) mette a confronto la frequenza relativa di alcuni termini rispettivamente nei *Fragmenta*, nella *Bella mano* (con l'aggiunta delle rime estravaganti) e negli *Amorum libri*, ci forniscono un interessante quadro sinottico da cui è possibile notare un preciso orientamento

5. Affermazione che in parte condivide anche Denise Alexandre-Gras, la quale ne riduce però la categoricità, lasciando così le porte aperte a chi vede nelle liriche boiardesche molto di più della pedissequa imitazione del modello fornito dal maestro aretino: "Pétrarque est le modèle de loin le plus important, ce qui ne suffit pas pour autant à faire de Boiardo un adepte du 'pétrarquisme' le plus répandu" (Alexandre-Gras, 1980, p. 20).
6. L'ultima redazione riminese della *Bella mano* conta, infatti, 150 componimenti complessivi, riprodotti poi, sebbene con un ordine diverso, anche nella *princeps*.
7. Zanato cita fra le fonti di Boiardo: Ovidio, Properzio, Petrarca, Tito Strozzi, Giusto de' Conti, Virgilio, Dante, Tibullo, Boccaccio, Catullo, Bernart de Ventadorn, Arnaut Daniel, Cavalcanti, Claudiano, Lucrezio, Cicerone, Marziale, Ausonio e Sant'Agostino (Zanato, 2015, p. 265). Concordando sostanzialmente con quanto già segnalato da Tissoni-Benvenuti, la quale scriveva a proposito del canzoniere boiardesco in questi termini: "Uno dei massimi esempi della varietas quattrocentesca […], dove convivono modelli classici — Ovidio, Tibullo, Properzio, Claudiano, e anche Lucrezio — e modelli trobadorici; dove a un Petrarca molto amato ma anche contestato si affiancano gli autori elegiaci in volgare della generazione precedente — Alberti e Giusto — e i neolatini" (Tissoni-Benvenuti, 2003, p. 81).
8. Per la presenza della poesia latina nell'opera del Conti rimando a Bartolomeo (2006) e Trillini (2014).

della poesia di Boiardo, determinato in maniera decisiva dal canzoniere di Giusto de' Conti.

Il primo dato interessante è l'aumento percentuale dei termini appartenenti all'aerea semantica del dolore e della sofferenza: *dolore*, *duolo*, *doglia* passano da uno 0,171 dei *Fragmenta* a uno 0,375 degli *Amores*, seguendo un'inclinazione alla crescita già presente nella *Bella mano* (dove costituivano uno 0,244) e finendo, così, in quarta posizione rispetto alla dodicesima occupata in Petrarca. Lo stesso accade per termini affini come *pena* e *penare*, i quali passano dalla cinquantaduesima posizione del *Canzoniere* (con una percentaule dello 0,054) alla dodicesima di quello boiardesco (0,219), obbedendo, anche questa volta, a una tendenza giustiana (trentaduesima posizione con una percentuale dello 0,089). Se, però, consideriamo in questa analisi, anche gli antonimi di quei termini, come *diletto*, *gioia* e *gioire*, ci accorgiamo che, a differenza del poeta di Valmontone, che inasprisce il divario già presente in Petrarca tra gli effetti negativi e quelli positivi dell'amore,[9] Boiardo, in linea con il principio armonico che domina la costruzione macrotestuale del suo canzoniere, riequilibria i rapporti. Per questo negli *Amorum libri* a un maggior utilizzo dei termini appartenenti all'area semantica dell'amore disforico corrisponde un aumento esponenziale dei loro antonimi, riducendo, così, di molto il divario fra i due poli.

Se da un lato, dunque, Boiardo mira a ricomporre un equilibrio, che corrisponde alla ponderata suddivisione della tematica amorosa nei tre libri, il primo dedicato all'euforia che scaturisce dal sentimento ricambiato dall'amata, il secondo dominato, invece, dai lamenti provocati dal suo abbondono e, infine, il terzo, in cui i due stati d'animo si alternano; dall'altro, nell'accento posto sulla sofferenza, egli si rivela debitore dell'esperienza giustiana. I toni foschi, infatti, di cui si tinge il sentimento amoroso descritto negli *Amores* altro non sono che i riflessi della crudeltà e della volubilità di Antonia, caratteristiche già appartenute alla Isabetta del Conti. Al dissidio intimo, ideologico e morale di Petrarca si sostituisce, così, una sofferenza determinata da un evento tutto esteriore e mondano, decisamente più affine al gusto del pubblico della corte estense: il tradimento di Antonia. Quest'ultimo rappresenta l'evento cruciale che segna la svolta nella trama del canzoniere, impensabile per il maestro aretino, ma che non costituisce, tuttavia, una novità assoluta. La poesia latina, infatti, tanto nella produzione elegiaca classica, come in quella umanistica contemporanea, aveva fornito esempi di donne impietose e poco fedeli. Per quanto riguarda, però, le fonti volgari, sarà senza dubbio l'allontanamento di Isabetta e il suo concedersi a un rivale d'amore, il modello più vicino all'ispirazione boiardesca.

Già nel primo libro degli *Amores*, esattamente nella canzone 43, abbiamo un presagio nefasto sullo sviluppo della vicenda amorosa.[10] Baldassari (2007)

9. Per quanto riguarda *diletto* si passa, invece, da uno 0,031 in Petrarca a uno 0,020 in Giusto, mentre *gioia* scende da uno 0,010 a uno 0,006.
10. Apollo, apparso in sogno al poeta, profetizza gli ineluttabili esiti negativi del sentimento

ha messo in evidenza le affinità che collegano la prima parte del testo boiardesco (specialmente i versi 41-60, dedicati a celebrare la nascita dell'amata, nonché il luogo e il tempo che la hanno benevolmente accolta) a *Bella mano* 22, in cui anche Giusto si riferisce alla discesa di quell'"anima pura eletta" dal cielo attraverso la formula classica del *makarimos*, riproposta appunto da Boiardo:

> Felice l'ora e il giorno,
> che in forma tanto umile
> apparve a noi mia matutina stella
> (*BM* 22, 27-29).
>
> Beato il cielo e felice quel clima
> sotto al quale nacque e quella regione
> (*AL* 43, 41-42).

Il testo del Conti si inserirebbe, però, secondo lo studioso, nella più ampia cornice costituita dalla fonte petrarchesca, la quale riemergerebbe attraverso la quinta stanza di *RVF* 325, in quanto, al di là delle puntuali riprese linguistiche, "si chiudono entrambe [la canzone di Boiardo e quella di Petrarca] su un presagio di sventura, del tutto assente dal testo della *Bella mano*" (Baldassari, 2007, p. 202).

Tuttavia, quanto giustamente affermato da Baldassari non dovrebbe indurre a ridimensionare il ruolo svolto dal modello giustiano, il quale possiede, invece, come cercheremo di dimostrare, una forte ascendenza, assolutamente non secondaria, sulla canzone boiardesca. Se è vero, infatti, come afferma Baldassari (2007, p. 202) che non c'è spazio in *BM* 22 per brutti segni premonitori (aggiungerei per evidenti ragioni di coerenza macrotestuale), è altrettanto vero che in *BM* 149,[11] a cui il testo di Boiardo rimanda, il Conti mette in scena la rappresentazione (su uno sfondo pastorale) di un amore definitivamente tradito. Il componimento, come spiega Pantani (2006, pp. 111-144), è sapientemente costruito attraverso il riferimento a illustri episodi letterari e mitologici che ne chiariscono inquevocabilmente il significato. Da una parte, infatti, il verso 16 ricorda i lamenti minacciosi di Didone che sta per essere abbandonata da Enea, apostrofato *perfidus* e *improbus* (*BM* 149, 16: "né qui, né altrove, è ben la fé sicura"; *Aen*. IV, 373: "nusquam tuta fides", Virgilio, 1964), dall'altra, quelli immediatamente successivi rimandano al mito di Caco di dantesca memoria:

> Un altro Caco qui sotto Aventino,
> con forme avverse e disusati inganni
> fura gli armenti di ciascun vicino. (*BM* 149, 19-21).

---

nei confronti di Antonia, per la semplice ragione che è "tristo chi d'alma feminil se fida" (v. 92). Se il componimento risente fortemente, per quanto riguarda temi e motivi, della quarta elegia del terzo libro del *corpus tibullianum* (Albini, 1895), ripresa a sua volta da Tito Strozzi in *Eroticon* II, 7 (Ponte, 1972), altrettanto significativi sono i riferimenti ai modelli volgari, in modo particolare a Petrarca e Giusto de' Conti.

11. Il polimetro doveva concludere il canzoniere giustiano prima dell'aggiunta dell'ultimo ternario dal forte impianto neoplatonico, più confacente all'ambiente culturale della corte riminese, in cui Giusto trascorre gli ultimi anni della propria vita.

Proprio Dante e Giusto sembrano essere, infatti, i modelli su cui Boiardo forgia i versi che descrivono la sofferenza che l'amore per Antonia genererà attraverso la sua assenza:

> *Nel foco, che t'arde ora, vedo un giaccio*
> *che te farà tremar l'osse e la polpa*,
> mancar il corpo e il spirto venir meno.
> Non te doler de altrui, ché l'è tua colpa,
> e tu lo vidi apieno
> che dovevi al desir por prima il freno (*AL* I, 43, 95-100).

> Amor, che dall'un lato morte chiamo:
> dall'altro cerco d'acquetar la doglia;
> se d'ogni ben mi spoglia
> *la fiamma, che mi rode nervi e polpe,*
> né so chi, lasso, del mio mal ne incolpe (*BM* 149, 74-78).

> E se non che de gli occhi miei 'l bel segno
> per lontananza m'è tolto dal viso,
> che m'àve in foco miso,
> lieve mi conterei ciò che m'è grave.
> *Ma questo foco m*'ave
> *già consumato sì l'ossa e la polpa*
> che Morte al petto m'ha posto la chiave.
> Onde, s'io ebbi colpa,
> più lune ha volto il sol poi che fu spenta,
> se colpa muore perché l'uom si penta. (Alighieri, 1960, *Rime* 47, 81-90).

Nei tre testi è presente la stessa metafora, costruita, con minime variazioni, sull'immagine del fuoco che con la sua forza distruttrice brucia internamente fino a consumare le ossa. Si tratta di un chiaro e interessante caso di intertestualità, in cui Boiardo riattiva la memoria dantesca attraverso la lettura dei versi di Conti, intrisi della stessa fonte, offuscando così in qualche misura quella petrarchesca, di cui rimangono solamente tessere linguistiche.[12] Il modello dantesco agisce, dunque, a differenza di quello petrarchesco, in maniera più profonda, divenendo chiave nell'interpretazione del testo giustiano *in primis* e di conseguenza di quello di Boiardo. Sebbene dietro la metafora dantesca non si celi una donna, ma Firenze,[13] il dolore determinato

12. Ritroviamo, ad esempio, i *nervi* e le *ossa* in un passo della canzone 32 dei *RVF*, ai versi 137-138: "[…] i nervi e l'ossa / mi volse in dura selce" (Petrarca, 1996). Non c'è nulla che rimandi, però, all'immagine del fuoco e alla sua azione divoratrice. Alla metafora amorosa rimandano, invece, i versi 5-8 del sonetto 198 ("Non ò medolla in osso, o sangue in fibra, / ch'i' non senta tremar, pur ch'i' m'apresse / dove è chi morte et vita inseme, spesse / volte, in frale bilancia appende et libra"), nei quali, oltre al verbo *tremar*, ripreso da Boiardo, Petrarca collega l'amore alla morte.
13. La questione relativa all'interpretazione del *bel segno* (nonché del significato complessivo della canzone) è tutt'altro che chiusa. Sarebbe impresa ardua citare tutti gli interventi succedutisi, ma segnalo una raccolta di articoli divenuti imprescindibili, frutto di un proficuo incontro organizzato sull'argomento dal professor Varela (2007). Proprio Varela difende

dall'impossibilità di rivederla è descritto in termini amorosi. Si tratta a tutti gli effetti della perdita definitiva e irrevocabile dell'oggetto amato; la stessa perdita di cui si lamenteranno appunto Conti e Boiardo nei loro rispettivi canzonieri.

Oltre al tema della morte, estrema conseguenza delle pene sofferte, nonché rifugio sicuro da quelle, è interessante notare anche la ricorrenza della colpa (parola che torna sistematicamente in rima proprio con *polpa*), declinato dai tre poeti in maniera questa volta più personale e confacente ai differenti scopi. Se Dante mette in dubbio la propria, o sente, in ogni caso, di aver espiato i suoi errori, Boiardo, invece, si assume tutta la responsabilità delle proprie azioni, reo di non aver messo a freno una passione (anche se non esclusivamente ma in buona parte anche materiale e carnale)[14] che per definizione porta con sé necessariamente la conseguente distruzione dell'io lirico. Diversa, invece, la posizione di Giusto de' Conti, il quale non è convinto fino in fondo di addossarsi completamente la colpa del suo miserabile stato, dal momento che ricorda ancora una volta, *in extremis*, le meschine doti ammaliatrici di Isabetta, novella Circe, unica responsabile dei "dolci inganni" che tengono legato l'amante a un "crudel laccio".[15]

Ecco, dunque, il nuovo nucleo tematico sviluppato nel suo canzoniere dal poeta di Valmontone rispetto ai *Fragmenta*, in cui la bellezza e la "santità" di Laura non è contaminata da disvalori come l'astuzia e la frode; elementi che, invece, ritroveremo, proprio sulla scia del modello giustiano, attribuiti ad Antonia negli *Amores*. Non è un caso, infatti, che nel sonetto proemiale di questi ultimi si facciano spazio proprio i "dolci inganni", sintagma giustiano riferito al fascino incantatore di Isabetta:

> Ora de amara fede e de *dolci inganni*
> l'alma mia consumata, non che lassa
> fugge sdegnosa il puerile errore.
> Ma certo chi nel fior de' soi primi anni
> sanza *caldo de amore* il tempo passa
> se in vista è vivo, vivo è sanza core. (*AL* I, 1, 9-14).

---

in un'altra sede l'interpretazione tutta amorosa dei versi in questione, funzionale all'esegesi politica complessiva: "che questo 'bel segno' non possa essere la città di Firenze è chiaro, se pensiamo che non c'è incongruenza nell'irruzione della questione amorosa in mezzo alla questione politica che Dante tratta in questa strofa perché, come abbiamo già accennato, solo l'amore retto (la recta dilectio) può essere il fondamento della giustizia , come tra l'altro ricorda Drittura a Amore quando mette in luce i loro stretti vincoli di parentela (v. 35). Solo col superamento della sua colpa amorosa Dante può raggiungere il senso della giustizia necessario a fare la sua proposta politica di perdono, come già si è detto" (Varela, 2013, p. 112). Per quanto ci riguarda, direi che l'interpretazione che del passo danno prima Giusto e poi Boiardo vada più nella direzione dell'identificazione di "bel segno" con Firenze, in quanto la metafora indicherebbe la perdida dell'oggetto amoroso per cause estranee alla volontà dell'io lirico.

14. Per l'interpretazione erotico-sensuale del sentimento boiardesco nei confronti di Antonia cfr. Zanato (2014).
15. Cfr. *BM* 72, 9-11: "Qual Circe, o qual Sirena, o qual Medusa, / con erbe, o canto, o venenoso sguardo / m'ha trasformato dalla forma vera?".

Al "giovenile errore" petrarchesco (e dantesco per l'aggettivo), a cui si deve essenzialmente la colpa di essere caduto preda di una passione insana, Boiardo aggiunge l'"amara fede" (perché non corrisposta da Antonia), tradita dai "dolci inganni" di lei. E se il pentimento del conte di Scandiano sembra in realtà suggerire un sentimento nostalgico per quel tempo in cui la vita si rivela in tutta la sua bellezza, quel gioioso "caldo de amore", che la contraddistingue, nasconde, infatti, il riferimento a *BM* 40 ("fuggendo il caldo d'altro amore") in cui il Conti benediceva proprio l'inganno amoroso: "Sia dunque benedetto il primo inganno". Ed è interessante notare, allora, analizzando la forte intertestualità che caratterizza questi versi, che Giusto, come ha già evidenziato Pantani (2006, p. 126), durante la stesura del suo polimetro, avesse presente anche un altro passo dantesco, ma questa volta della *Commedia* (Alighieri, 1975):

> Mentre ch'io forma fui d'ossa e di polpe
> che la madre mi diè, l'opere mie
> non furon leonine, ma di volpe. (*Inf.* XXVII, 73-75).

Sono parole messe in bocca da Dante a Guido da Montefeltro, che nell'ottavo cerchio dell'ottava bolgia, dove scontano la loro pena i consiglieri fraudolenti, racconta del suo passato da astuto, ma spregiudicato, uomo politico.[16] Una volpe, appunto, come quella che condannerà Giusto alla sofferenza amorosa:

> l'astuta Volpe, che svegliò per forza
> il Topo che dormiva,
> quando vi penso a lagrimar mi sforza.
> [...]
> Allor credette il Topo averla presa,
> né si accorgeva che a si poca forza,
> al parer mio troppo alta era la impresa.
> L'astuta Volpe, che svegliò per forza
> il Topo che dormiva,
> quando vi penso a lagrimar mi sforza,
> talché dagli occhi un fonte mi deriva. (*BM* 149, 79-103).

Nell'impossibilità di soddisfare le proprie esigenze narrative rifacendosi al modello petarchesco, il Conti si rivolge, dunque, all'*auctoritas* dantesca, che gli offre, invece, la possibilità di ampliare il ventaglio diegetico; procedimento che farà suo il conte di Scandiano.

La sezione degli *Amorum libri* dedicata al tradimento di Antonia è sicuramente quella in cui il magistero del Conti si sente maggiormente. Parliamo della serie composta da tre sonetti (II, 31-32-33), in cui il sospetto, mosso da *Zelosia*, di perdere "quel ben che aver solia" (*AL* II, 31, 6), diviene progressivamente certezza del fatto che "per altrui sospira / questa perfida, falsa traditrice" (*AL* II, 33, 5).

16. "Li accorgimenti e le coperte vie / io seppi tutte, e sì menai lor arte, / ch'al fine de la terra il suono uscie", continua Guido nella terzina successiva; inganni e sotterfugi che gli valsero una fama in tutto il mondo, proprio come la fama a cui il Conti destina le frodi di Isabetta attraverso la sua opera poetica (Facini, 2008).

La gelosia, assieme alla fortuna, è additata come la responsabile della sventura dell'io lirico in *AL* II, 31, sonetto che non a caso occupa la posizione centrale del canzoniere:

> Se alcun per crudeltà de Amor sospira,
> percosso da Fortuna e Zelosia,
> legia lo affanno e la sventura mia,
> ché in me l'altrui dolor se spechia e mira. (*AL* II, 31, 1-4).

Le stesse gelosia e fortuna che condannarono Giusto a vivere senza poter godere della luce emanata dagli occhi dell'amata:

> non sento chi risponda
> al mio gridar che par già mi consume
> l'altero e dolce lume
> degli occhi, che mi fur governo e vela,
> fortuna isdegno e gelosia mi cela. (*BM* 149, 113-117).

Il Conti aggiunge, però, alle cause della propria sofferenza anche l'atteggiamento sdegnoso di Isabetta,[17] che è attribuito, non a caso, da Boiardo ad Antonia qualche verso dopo, in compagnia del *cruccio*. Quest'ultimo, assente sia dalla *Bella mano* sia dai *Fragmenta,* è eredità della terza corona, Giovanni Boccaccio, i cui versi, accanto a quelli delle altre due, sono molto presenti nella lirica del Quattrocento: "Né sciò se la fallace finga forse / el sdegno e 'l crucio" (*AL* II, 31, 9-10).[18]

Il filtro giustiano agisce in maniera ancora più incisiva nella seconda quartina boiardesca, in cui dietro la ripresa di tessere linguistiche petrarchesche si nasconde in realtà l'imitazione della *Bella mano*:

> Soverchio dolo a lamentar me tira,
> ché tolto me è quel ben che aver solia:
> colei che la mia vita in man tenia,
> sanza ragion vèr me se è volta in ira. (*AL* I, 31, 5-8).

Già petrarchesca e poi giustiana è, infatti, l'immagine della donna, padrona delle sorti dell'amante, che tiene in mano la sua vita (*RVF* 299, 12: "Ov'è colei che mia vita ebbe in mano?"; *BM* 150, 44: "dove colei, che avrà mia vita in mano"), mentre unicamente del Conti è il sintagma che designa, positivamente questa volta, l'amata: "Questa Fenice [...] / nel fronte la sembianza ha di *quel bene*" (*BM* 26, 1-3). Un'ambivalenza della figura femminile, caratteristica proprio anche di Isabetta, che determina la svolta del verso 8, posizione strutturalmente di rilievo: dal canto si passa al lamento, perché quella che era fonte di gioia, voltasi all'improvviso in ira contro l'io lirico, diviene origine di

17. Interessante anche *BM* 116, 9-11, in cui oltre al binomio *sdegno* / *gelosia*, ritroviamo anche il sintagma verbale che indica la perdita dell'amata *m'ha tolto*: "Però se gli occhi giro al bel terreno, / rasserenato dal sembiante umano, / che sdegno a torto e gelosia m'ha tolto".
18. Nell'ottava 29 del settimo libro del *Filostrato*, testo su cui ritorneremo a breve, leggiamo: "Oh me, Criseida, qual sottile ingegno / qual piacer nuovo, qual vaga bellezza, / qual cruccio verso me, qual giusto sdegno" (Boccaccio, 1975, vv. 225-227).

profondo dolore. Un passaggio cruciale che Boiardo colloca nella metà esatta del proprio canzoniere, ispirandosi ancora una volta a Giusto. In *BM* 81, componimento anch'esso che occupa una posizione centrale, leggiamo infatti:

> Madonna contro me si è volta in ira,
> sicché di pace ogni speranza è spenta:
> né ancor per tutto ciò dal cor s'allenta
> la voglia, che al suo peggio ognor mi tira. (*BM* 41, 4-8).

Dove, a conferma di quanto stiamo sostenendo, arriva anche la ripresa della rima *ira* : *tira*.

Le terzine che concludono il sonetto boiardesco rappresentano una riflessione dell'io lirico sul comportamento iroso e sdegnoso della amata, colei che fino a poco prima con i suoi atti cortesi sembrava ricambiare i suoi sentimenti:

> *Né sciò* se la fallace finga forse
> el sdegno e 'l crucio, per tenire in cima
> e far altrui del mio languir contento.
> *Né sciò*, né de ciò el cor mio mai se accorse;
> ma se esser pur dovesse, io voria prima
> morir non de una morte, ma di cento (vv. 9-14).

Forse Antonia sta fingendo per accontentare un rivale del poeta e così aumentare la gelosia di quest'ultimo, ma sarebbe comunque una magra consolazione. E se così fosse, infatti, egli preferirebbe comunque la morte. Boiardo insiste sul tema dell'inganno, apostrofa l'amata *fallace*, termine della tradizione poetica, ma mai riferito da Petrarca e Giusto alla donna, che, insieme all'illitterazione del suono fricativo prodotta dall'accostamento dell'aggettivo al verbo *fingere* e all'avverbio *forse*, contribuisce a trasmettere lo stato d'incertezza determinato dalla gelosia che infida si insinua come una serpe nell'animo del poeta. A livello sintattico, invece, i due periodi coordinati dalla congiunzione negativa *né* seguita dal verbo *sapere*, che costituiscono, rispettando la scansione metrica, le due terzine, fanno eco ancora una volta al rondò I, 27, dove abbiamo visto apparire per la prima volta, in forma di profezia, la gelosia:

> Felice guardo mio che tanto ardito
> fusti ne lo amirar quel vivo ardore,
> chi te potrà mai tòre
> lo amoroso pensier che al ciel te invia?
> *Ben scio* certo che pria
> e l'alma e il core e il senso perderei;
> *ben scio* che io sosterei
> anzi di cielo e terra essere bandito. (*AL* I, 27, 32-39).

L'io lirico dichiara, esattamente come nelle terzine del sonetto, di preferire la morte all'idea di non poter più vedere l'amata.

Ed ha ragione Zanato quando afferma che nel *rodundelus* emerge la "dimensione erotica dei versi" (Zanato, 2014, p. 35), la cui chiave d'interpretazione è da ricercare nella fonte boccaccesca. Quel "sentire l'ultimo valor di

amore"[19] che apre il componimento e che riecheggia attraverso la ripetizione del primo verso del *refrain* in chiusura delle altre strofe, non sarebbe, infatti, da interpretare come la potenza della forza di amore, ma in termini più materialmente sessuali, come il piacere prodotto dall'amplesso. Interpretazione giustificata, come dicevamo, dal riferimento esplicito ai versi dell'ottava 32 della terza parte del *Filostrato* di Boccaccio (1975):

> Lungo sarebbe a raccontar la festa,
> ed impossibile a dire il diletto
> che 'nsieme preser pervenuti in questa;
> ei si spogliaro ed entraron nel letto,
> dove la donna nell'ultima vesta
> rimasa già, con piacevole detto
> gli disse: "Spogliomi io? Le nuove spose
> son la notte primiera vergognose".
>
> A cui Troiolo disse: "Anima mia,
> io te ne priego, sì ch'io t'abbi in braccio
> ignuda sì come il mio cor disia".
> Ed ella allora: "Ve' ch'io me ne spaccio".
> E la camiscia sua gittata via,
> nelle sue braccia si ricolse avaccio;
> e stringendo l'un l'altro con fervore,
> d'amor sentiron l'ultimo valore (vv. 241-256).

L'incontro tra Troiolo e Criseida è inequivocabilmente carnale, come sensuale ed erotico, quindi, va interpretato l'amore che Boiardo canta per Antonia. Il dubbio insinuato dalla gelosia che lacera l'animo dell'io lirico rimanda, dunque, a un sentimento, che a differenza dell'amore idealizzato, cantato dagli stilnovisti e da Petrarca, ha anche forti connotazioni terrene e materiali. Come pure meno eterea e stilizzata diviene la figura femminile, personaggio dalle caratteristiche sempre più umane che differenziano notevolemente Antonia da Laura e Beatrice. E decisive in questa progressiva incarnazione della donna angelo discesa dal cielo, sono proprio le esperienze poetiche di Giusto e di Boccaccio. All'antecedente letterario costituito dal tradimento di Isabetta va, infatti, aggiunto quello di Criseide, la cui premonizione sopraggiunge a Troiolo, non a caso, in un sogno, descritto nelle ottave 23 e 24 della settima parte:

> Erasi un dì, tutto malinconoso
> per la fallita fede, ito a dormire
> Troiolo, e 'n sogno vide il periglioso
> fallo di quella che 'l facea languire (vv. 177-180).

Da notare l'insistenza sul tema dell'inganno, suggerito dal verbo *fallire*, utilizzato qui nel significato etimologico del latino *fallere* e del suo derivato *fallo*, da cui anche l'aggettivo boiardesco *fallace*; nonché l'uso del verbo *languire* in

19. "Se alcun de amor sentito / ha l'ultimo valor, sí come io sento, / pensi quanto è contento / uno amoroso cor al ciel salito" (*AL* I, 27, 1-4).

rima, assente nei *Fragmenta*, ma utilizzato anche da Giusto, prima dello stesso Boiardo.[20]

Senz'altro più interessante per il nostro discorso, però, sono le parole che Troiolo rivolge alla sua amata qualche verso più avanti (ottava 29):

> Oh me, Criseida, qual sottile ingegno
> qual piacer nuovo, qual vaga bellezza,
> qual *cruccio* verso me, qual giusto *sdegno*,
> qual fallo mio o qual fiera stranezza,
> l'animo tuo altiero ad altro segno
> han potuto recare? Oh me, fermezza
> a me promessa, oh me, fede e leanza
> chi v'ha gittate dalla mia amanza? (vv. 225-231).

Nel lamentare la mancata fede dell'amata, Troiolo ne rievoca il cruccio e lo sdegno; gli stessi atti che Boiardo riferirà ad Antonia, come abbiamo già avuto modo di vedere, in II, 31. A fianco a Giusto, Boccaccio costituisce l'altro polo di quell'alternativa all'imitazione pedissequa ed esclusiva di Petrarca che in Boiardo si manifesta, come abbiamo visto, soprattutto negli elementi innovativi che egli inserisce nell'impianto narrativo del canzoniere e che hanno conseguenze inevitabili anche sulla caratterizzazione del personaggio femminile.[21] Agli atteggiamenti irati e sdegnosi corrispondono, infatti, anche appellativi impensabili per Laura. Antonia rivela la propria crudeltà, come leggiamo in I, 56, ballata a partire dalla quale è manifesto un cambiamento nel rapporto tra gli amanti, che andrà via via peggiorando fino alla scoperta del tradimento:

> Chi crederebbe che sì bella rosa
> avesse intorno sì pungente spine?
> Chi crederebbe ascosa
> mai crudeltate in forme sì divine?
> Merita tal risposte la mia fede?
> Convense a cortesia
> scaciar da sé colui che mercé chiede?
> Forsi de lo arder mio tanto non crede:
> ma già la fiamma mia
> fatta è tanto alta che ciscun la vede!
> Obliquo fatto e mia fortuna ria

20. Proprio il verbo *languire* è ricordato da Zanato fra gli esempi di arditezza poetica e metrica del conte di Scandiano (2015, p. 271). Quello appare, infatti, negli *Amorum* in rima al mezzo con *morire* (I, 33, 56-57), rima che ritroviamo proprio in *Bella mano* 147, 46-48. Quest'ultimo è un componimento che Boiardo aveva ben presente, tanto da riprenderlo in un altro punto del suo canzoniere, all'interno di quella parentesi pastoral-elegiaca (II, 39-48, cfr. Zanato, 2015, p. 261), esattamente nel sonetto 40, che riutilizza oltre all'*incipit* del capitolo giustiano, anche la rima *morire* : *martire* (che vale la pena ricordare essere assente dai *Fragmenta*): "voi, monti alpestri, odite il martire. // Se Amor vuol pur che sospirando expire / Amor che in pianto eterno me notrica, / fatti voi noto a quella mia nemica / nanti al mio fin, che io vuò per lei morire" (vv. 1-8).

21. Per una visione più ampia dell'influenza boccacciana nella poesia di Giusto de' Conti rimando a Natali, 2008.

da qual cagion procede
che a me costei sia cruda, a l'altri pia?
Ma sia, se vuol, crudele: io non poria
mai desperar mercede,
né abandonar quel che il mio cor desia.
Perfetto amor ogni despetto oblia:
sarà ancor tempo forsi anci il mio fine
che a mie pene meschine
pace conceda l'alma graziosa.

L'io lirico non dispera ancora di poter trasformare quella sofferenza ("pene meschine") in soddisfacimento amoroso. Egli, infatti, in nome di un amore puro ("perfetto") è disposto a perdonare l'amata, nonostante questa cominci a dimostrarsi "cruda" e "crudele". Se "cruda" ritorna una sola volta come attributo di Laura,[22] "crudele" non è mai riferito da Petrarca alla donna amata. Per quanto riguarda il primo aggettivo possiamo, dunque, rivolgere il nostro sguardo ancora una volta verso Boccaccio, che nell'ottava 65 della seconda parte del *Filostrato* (Boccaccio, 1975) scrive:

[...] Io non son cruda
come ti par, né sì di petà nuda.

È Criseida a rivolgere tali parole a suo cugino Pandaro, il quale le aveva svelato i sentimenti di Troiolo. Quella nega di esser crudele, mostrandosi, invece, impietosita dalla sofferenza dell'amante; situazione diametralmente opposta a quella descritta dal conte di Scandiano, alla quale, al contrario, aderisce molto meglio un passo della *Bella mano*, in cui Giusto riprende a sua volta, gli stessi versi di Boccaccio:

Selvaggia, e fera voglia, e rio pensiero,
ch'hai rotto omai nel mezzo ogni mia spene,
crudel vaghezza d'ogni pietà nuda.
Bel costume, o peregrin mio bene,
o natural bontate, in ch'io sol spero,
pensate alla mia pena quanto è cruda. (*BM* 19, 9-14).

L'aggettivo *cruda* è riferito alla pena del poeta, ma il contesto in cui Giusto lo inserisce è decisamente diverso. *Cruda* è, infatti, come nei versi del certaldese in rima con *nuda*, il quale indica questa volta, all'interno della stessa perifrasi "di pietà nuda", la ferocia e la spietatezza di Isabetta. Quest'ultima è rappresentata, in linea con il modello petrarchesco (*RVF* 23, 149: "[...] e quella fera bella et cruda"), nella sua sintesi di bellezza e ferocia, espressa dal sintagma *crudel vaghezza*; caratteristiche rese, invece, da Boiardo con la tradizionale immagine della rosa circondata da spine. *Crudele* è già appellativo al femminile nel *Ninfale fiesolano*, in cui ricorre ben quattro volte, ma

22. Si tratta della famosa canzone 23, componimento ritenuto giovanile, in cui nel verso 149 troviamo: "[…] e quella fera bella et cruda". Non è, infatti, chiaro se la pastorella "alpestra et cruda" del madrigale 52 sia Laura.

è decisamente il Conti a fornire il modello principale nella rappresentazione negativa dell'amata. La crudeltà di Isabetta non costituisce, infatti, un fatto isolato, ma un attributo ribadito in diversi componimenti e riferito anche alla reale protagonista del canzoniere giustiano, ovvero la mano di lei.[23] Riporto qui unicamente il sonetto 59, esemplare da questo punto di vista, in cui Isabetta è ritratta come una belva feroce che strazia il cuore del poeta con una ferita che equivale a mille morti:

> Ben sei, crudel, contenta ormai, che vedi
> come io so' avvolto nel tenace visco:
> arde il mio petto e il viso impallidisco,
> e il core ove scolpita ognor mi sedi.
> Ben sei, crudel, contenta: e che più chiedi,
> se pur dinanzi a te venir no' ardisco:
> vedendo 1'ombra, lasso, io non m'arrisco
> posar sull'orme de i tuoi santi piedi.
> Fera selvaggia di te stessa vaga,
> ecco la carne, e l'ossa; ecco, la vita
> nelle man strette, come vuoi, tu porti.
> Rinfresca nel cor mio l'antica piaga,
> sicché una volta avanzi la ferita,
> che prova ciascun giorno mille morti.

Il secondo testo del trittico del tradimento, il sonetto II, 32 mostra, invece, la disfatta nella battaglia d'amore[24] dell'io lirico, la cui anima è definitivamente catturata dopo l'immeritata e inaspettata offesa, la quale getta l'io lirico nella più profonda disperazione:

> Ormai son giunto al fine, ormai son vinto,
> né più posso fugir né aver diffesa;
> quel desir che tenea mia voglia incesa
> è da geloso nimbo in tutto extinto.
> Deh, che dico io? Ché sí m'ha il cor avinto
> questa indovuta e inaspetata offesa,
> che l'alma che vagava adesso è presa,
> in tutto è presa e posta in labirinto.
> Chi mi trarà giamai del cieco errore?
> Ché il filo è rotto e rotta è quella fede
> che era de lo errar mio conforto e duce.
> Più non spiero pietà, non più mercede,
> abandonato, solo e sanza luce,
> né meco è più se non il mio dolore.

23. *BM* 21: "O bella e bianca man, o man suave / [...] / perché sete ver me, crudel, sì forte?"; *BM* 119, 12: "ma più di quella man crudel mi doglio".
24. Si noti il cospicuo uso di lessico appartenente all'area semantica della guerra, esclusivamente in rima: *vinto* : *avinto, diffesa* : *offesa* : *presa.*

Come ha già rilevato Zanato, "gli accenti sono presi a prestito da Giusto, attivo sia nei due versi iniziali, sia nella prima terzina" (Zanato, 2015, p. 251),[25] a cui vanno aggiunti, per quanto riguarda la situazione descritta nell'intero sonetto, le quartine di *BM* 134:

> Quel Sol che mi trafisse il cor d'amore,
> che di sua rimembranza il cor si accende
> fortuna agli occhi miei veder contende,
> e gelosia mi cela il suo splendore;
> onde infinito in me cresce il dolore,
> talché nostro intelletto non comprende,
> la lingua è muta e già più non s'intende,
> mercé chiamando per pietà del core (vv. 9-14).

La gelosia impedisce all'amante di vedere l'oggetto d'amore, al cui solo ricordo il "cor si accende", per cui egli, in preda al dolore, chiede inutilmente pietà. La somiglianza che unisce i due componimenti, costruiti su alcune parole chiave che rimandano ad altrettanti *topoi* del *bellum amoris* (quali la fiamma amorosa, la gelosia, il dolore, la mercede e la pietà) nasconde, tuttavia, delle differenze notevoli che riguardano proprio la concezione del sentimento amoroso. Ciò che Boiardo lamenta, cercando di ingannarsi nell'*incipit* del suo sonetto, non è tanto la perdita della donna, ma l'estinzione del desiderio, che manteneva accesa la sua voglia (carnale) di Antonia, a causa del tradimento di quella. In realtà appare piuttosto difficile credere alle parole dell'io lirico, dal momento che lui stesso ci confessa subito dopo che le cose non stanno assolutamente così; anzi, l'allontamento di lei lo ha reso ancora più vulnerabile, vittima di un sentimento (e un desiderio) cieco, il quale non ha più speranza di essere corrisposto (ed appagato).

In *AL* II, 33, infine, Boiardo esprime tutto il suo sdegno e la sua ira per l'"indovuta e inaspetata offesa" del sonetto precedente:

> Qual fia il parlar che me secondi a l'ira
> e corresponda al mio pianto infelice,
> sí che fuor mostri quel che 'l cor mi dice,
> poiché fori il dolore a forza il tira?
> Pur vedo mo' che per altrui sospira
> questa perfida, falsa traditrice;
> pur mo' lo vedo né inganar me lice,
> ché l'ochio mio dolente a forza il mira.
> Hai donato ad altrui quel guardo fiso
> che era sí mio, et io tanto di lui
> Che per star sieco son da me diviso?
> Hai tu donato, perfida, ad altrui
> le mie parole, e mei cinni, il mio riso?
> O Iustizia, dal ciel riguarda a noi!

25. I passi giustiani in questione sono *BM* 126, 9 ("Io son già vinto e non so far difesa") e *BM* 89, 9-11 ("Il filo è rotto ond'io reger solea / ne l'ampio laberinto il cieco passo, / sì che giamai non spero uscirne in vita").

Ciò che qui più ci interessa mettere in evidenza è il linguaggio usato da Boiardo, che si chiede nella prima quartina quali siano le parole più adeguate a descrivere il proprio stato d'animo. Egli sfoga così la propria rabbia attraverso una serie di appellativi ingiuriosi diretti all'amata e in cui si traduce il più evidente atto di "antipetrarchismo" boiardesco, intendendo qui una poetica quasi antitetica a quella dei *Rerum vulgarium fragmenta*, che non arriva, però, ad assumere tinte parodiche. Inutilmente ricercheremmo, infatti, l'antecedente nei *Fragmenta*, mentre più efficace risulta il confronto con le fonti elegiache latine, sia classiche che umanistiche e volgari,[26] tra le quali proprio Giusto de' Conti occupa un ruolo decisivo. Il primo aggettivo è *perfida*, ripetuto due volte, del quale non credo si abbia traccia nella tradizione lirica volgare proprio fino al Conti. Nel canzoniere di quest'ultimo il termine ricorre tre volte, una rivolto direttamente ad Isabetta, un'altra all'anima di quella, mentre l'ultima a quell'abitudine per colpa della quale l'immagine dello sguardo di lei gli appare dinnanzi, nonostante l'assenza della donna:

> A che mi fuggi, perfida, a tutte ore,
> perché dalla mia impresa io mi distoglia?
> Non sai che tanto più m'arde la voglia,
> quanto per tuo fallir cresce l'errore?[27] (*BM* 87, 1-4).

> Se mi giovasse al Sole ed alla pioggia
> il sempre sospirar per selve e colli
> in far pietosa questa perfida alma,
> pianto lamento e sdegno di mia luce,
> saria stata mia vita d'ogni tempo,
> da che sparisce e poi rinasce il Sole. (*BM* 103, 31-36).

> o perfido costume, che dinanzi
> pur mi figuri l'ombra del bel guardo (*BM* 110, 10-11).

L'aggettivo *falsa*, sebbene presente nei *Fragmenta,* non è mai riferito da Petrarca a Laura, mentre è nella *Bella mano* che troviamo un binomio molto vicino a quello boiardesco:

> Deh, non più cenni omai, non falsi risi,
> se tanti prieghi e lagrime non curi,
> non, *falsa disleal*, che tu mi furi

26. Zanato (2015, pp. 252-253) mette in evidenza il modello ovidiano, da cui dipenderebbe l'anafora di vedo (*Amores*, II, 5, 13-16: "Ipse miser vidi [...] crimina vestra [...]. / Multa supercilio vidi vibrante loquentes; / notibus in vestris pars bona vocis erat"), fonte a cui avrebbe attinto in seguito Tito Strozzi (*Eroticon*, III, 11, 3-5: "Ipse ego, nec fallor, coram tua crimina vidi / et me (quod mollem), perfida, teste rea es. / Vidi ego [...]"). Importante, dunque, l'esempio del poeta ferrarese, il quale inserisce nel suo dettato proprio l'aggettivo "perfida", già presente, comunque, nell'elegia latina. Per quanto riguarda quest'ultima, è interessante notare, infine, come la perfidia della donna sia in un certo qual modo conseguenza dell'infedeltà di quella (cfr. Properzio I, 15, 33: "per quos [gli occhi pieni di frode di Cinzia] saepe mihi credita perfidia est").
27. Da notare che tra le parole in rime troviamo proprio *voglia* ed *errore*, concetti chiave, come abbiamo visto di *AL* II, 32.

gli spirti ad uno ad un dal cor divisi.
Non più lusinghe omai, non lieti visi
in vista, che al tornar mi rassicuri,
non subiti sospir quéti e suri,
non atti pien di frode o sguardi fisi. (94, vv. 1-8).

È uno dei componimenti chiave in cui Giusto sviluppa il tema del tradimento e Isabetta è ricordata, infatti, attraverso i suoi *falsi risi* e gli *atti pien di frode*. Il poeta rievoca anche quegli *sguardi fisi*, con cui quella tendeva la sua rete, caratteristica che, non a caso, ritroviamo attribuita da Boiardo ad Antonia (*quel guardo fiso*), in rima proprio con *diviso* e *riso.*[28] Antonia diviene così, sulla scia del modello giustiano e boccacciano, debitori a loro volta della poesia elegiaca latina, una sorta di anti Laura, in cui con più evidenza si esprime l'antipetrarchismo boiardesco.

In conclusione, lungi dall'affermare che l'opera del conte di Scandiano non possa a ragione definirsi petrarchista, abbiamo voluto con queste brevi e circostritte riflessioni dare forza alla tesi che vede negli *Amorum libri* il frutto di un ingegno e una sapienza poetici che vanno ben al di là della monotona imitazione del modello petrarchesco. Se il *Canzoniere* dell'aretino è ormai un punto di riferimento obbligato per tutto ciò che esso rappresenta (non solo da un punto di vista linguistico ma anche in quanto personale e al tempo stesso universale rielaborazione della tradizione lirica) ciò non impedisce a Boiardo, animato da uno spirito emulativo tipicamente umanistico, di creare un'opera nuova, ma che al tempo stesso si inserisse all'interno di quella tradizione ancora non formalmente canonizzata. Pur riconoscendo, dunque, l'*auctoritas* petrarchesca, Boiardo non può prescindere ormai dall'opera del Conti, che identifica come ultimo erede di quella tradizione che dall'elegia latina giunge fino a Boccaccio. L'ispirazione poetica boiardesca compie il suo percorso a ritroso partendo proprio dal modello giustiano, del quale il poeta estense riprende ed estremizza gli aspetti innovativi, facendo leva proprio su quelle stesse fonti che avevano permesso al poeta di Valmontone la personale rielaborazione del modello dei *Fragmenta*.

28. Gli aggettivi *falsa* e *disleale* ci riconducono ancora al *Filocolo*, aggiungendo così un altro anello a quella catena che unisce il poeta di Certaldo a Boiardo, attraverso il magistero di Giusto. Siamo ancora nella settima parte, in cui Troiolo sogna il tradimento di Criseida, di cui abbiamo già avuto modo di evidenziare il cruccio e lo sdegno. Nell'ottava 30 così tra sé e sé si strugge l'amante tradito: "Oh me, perché andar mai ti lasciai? / perché credetti al tuo consiglio rio? / perché con meco non te ne menai, / com'io aveva, lasso, nel disio? / Perché li patti fatti non guastai, / come nel cuor mi venne allora ch'io / ti vidi render? Tu non disleale / saresti e falsa, né io tristo aguale" (Boccaccio, 1967, vv. 233-240).

Bibliografia

Albini, G. (1895). Matteo Maria Boiardo. *Nuova Antologia di Scienze, Lettere e Arti*, 59, 39-59.

Alexandre-Gras, D. (1980). *Le "canzoniere" de Boiardo, du pétrarquisme à l'inspiration personnelle*. SaintEtienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne.

Alighieri, D. (1960). *Le opere di Dante* (a cura di M. Barbi). Firenze: Società Dantesca Italiana.

Alighieri, D. (1975). *La Commedia secondo l'antica vulgata* (a cura di G. Petrocchi). Torino: Einaudi.

Baldassari, G. (2007). Corrispondenze petrarchesche nel I libro degli "Amores". In C. Berra & M. Mari (Edd.), *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi* (pp. 171-206). Milano: Cuem.

Comboni, A., & Zanato, T. (2017). *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*. Firenze: Edizioni del Galluzzo.

Boccaccio, G. (1967). *Filocolo* (a cura di V. Branca). Milano: Mondadori.

Boccaccio, G. (1975). *Opere* (a cura di C. Segre). Milano: Mursia.

Boiardo, M. M. (1998). *Amorum libri tres* (a cura di T. Zanato). Torino: Einaudi.

Conti, G. (1916). *La Bella mano* (a cura di G. Gigli). Lanciano: Carabba.

De Robertis, D. (1985). Iohannes Carpensis / Giovanni da Carpi. In R. Cardini (Ed.), *Tradizione classica e letteratura umanistica: Per Alessandro Perosa* (vol. I, pp. 255-296). Roma: Bulzoni.

Delcorno, C. (1970). Notizie di manoscritti: codici italiani della biblioteca capitular y columbina di Siviglia. *Lettere Italiane*, *22*, 94-99.

Facini, L. (2008). Il linguaggio figurato degli Amorum Libri. *Stilistica e Metrica Italiana, 8,* 59-106.

Galli, A. (1987). *Canzoniere* (a cura di G. Nonni). Urbino: Accademia di Raffaello.

Manchisi, M. (1908). Angelo Galli e i codici delle sue rime. *Giornale Storico e Letterario della Liguria*, *9*, 257-310.

Mengaldo, P. V. (1963). *La lingua del Boiardo lirico*. Firenze: Olschki.

Natali, G. (2008). La lezione di Boccaccio. In I. Pantani (Ed.), *Giusto de' Conti di Valmontone: Un protagonista della poesia italiana del '400* (pp. 157-176). Roma: Bulzoni Editore.

Pantani, I. (1989). Tradizione e fortuna delle rime di Giusto de' Conti. *Schifanoia*, *8*, 37-96.

Pantani, I. (2006). *L'amoroso messer Giusto da Valmontone, un protagonista della lirica italiana del XV secolo*. Roma: Salerno Editrice.

Petrarca, F. (1996). *Canzoniere* (a cura di M. Santagata). Milano: Mondadori.

Ponte, G. (1972). *La personalità e l'opera del Boiardo*. Genova: Tilgher.

Tissoni-Benvenuti, A. (2003). Boiardo elegiaco e Tito Vespasiano Strozzi. In A. Comboni & A. Di Ricco (Edd.), *L'elegia nella tradizione poetica italiana* (pp. 81-102). Trento: Dipartimento di scienze filologiche e storiche.

Trillini, M. (2014). Topoi di ascendenza classica nella Bella mano di Giusto de' Conti. *Cuadernos de Filología italiana, 21*, 155-179.

Varela-Portas de Orduña, J. (2013). "Intorno al cor": l'allegoria di Tre donne come antecedente dell'allegoria della Commedia. *Rhesis*, *4.2*, 98-119.

Varela-Portas de Orduña, J. (Ed.). (2007). *Tre donne intorno al cor mi son venute*. Madrid: Asociación Complutense de Dantología.

Virgilio (1964). *Enéide livres I-VI* (a cura di H. Goelzer e A. Bellessort). Paris: Les Belles Lettres.
Zanato, T. (2008). Giusto e gli Amorum libri di Boiardo. In I. Pantani (Ed.), *Giusto de' Conti di Valmontone: Un protagonista della poesia italiana del '400* (pp. 243-282) Roma: Bulzoni Editore.
Zanato, T. (2014). Provare "l'ultimo valor" di Amore. Sensualità ed erotismo negli "Amorum libri" di Boiardo. *Italique*, *17*, 21-42.
Zanato, T. (2015). *Boiardo*. Roma: Salerno Editrice.